

Bert Brecht

Vortrag in der Volkshochschule Gießen am 24. Juni 1957

M. D. u. H.! Das Thema des heutigen Abends, ein Vortrag über Bert Brecht, war schon längst vereinbart und geplant, bevor — ausgelöst durch eine Brecht-Aufführung eines deutschen Gastspiels in Paris — wieder einmal Brecht zum Gegenstand einer scharfen Polemik gemacht wurde, die schließlich in einem Briefduell zwischen Peter Suhrkamp, Brechts westdeutschem Verleger, und Außenminister von Brentano gipfelte.

Das ist eine für den Fall Brecht sehr typische Situation: hier der Literat und Verleger, der den Dichter verteidigt — dort der Politiker, der den politischen Gegner verurteilt und bekämpft. Ehrenwerte Bürger und gebildete Männer sind beide, und auch Peter Suhrkamp ist kein Kommunist. Aber der eine will um des literarischen Wertes willen die politische Gesinnung, die er selbst nicht teilt, hinnehmen; der andere will angesichts solcher handfester politischer Sturheit und Gegnerschaft lieber auf den literarischen Wert dankend verzichten.

Wie soll man sich da entscheiden? Wer von beiden ist im Recht? Vielleicht sind sie beide im Recht — bis zu einem gewissen Grade — und auch wiederum beide im Unrecht — ebenfalls bis zu einem gewissen Grade. Schließlich — wenn einer ein Dichter ist, was geht mich seine politische Gesinnung an; mir geht es ja um das Kunstwerk als solches. Andererseits — wenn jemand offen und unverhohlen die Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft unterhöhlt, der ich selbst den Rest von Freiheit und individuellem Spielraum verdanke, der mir das Leben wert macht, und sich stattdessen zum blindergebenen Fürsprecher einer anderen Gesellschaftsordnung macht, der es gerade noch auf die Beseitigung dieses letzten Restes individueller Freiheit ankommt, soll dann meine Freiheit vielleicht eben darin bestehen, mir diesen letzten Rest von Freiheit ausreden zu lassen?

Man sieht sogleich, die Situation ist einigermaßen paradox und nicht ganz leicht zu entwirren; vor allen Dingen machen es sich wohl alle diejenigen zu einfach, die hier den Gordischen Knoten zwischen Dichtung und Politik durchhauen und im einen oder im anderen Sinne kurzen Prozeß mit dem Fall Brecht machen möchten — entweder für den Dichter ohne den Politiker oder gegen den Politiker ohne den Dichter.

Als Heinrich Heine nach der Julirevolution von 1830 aus Paris seine geistreichen, aber bössartigen Angriffe gegen den Deutschen Bund, gegen Monarchie und Kirche und also gleichfalls gegen die bestehende Gesellschaftsordnung in Deutschland richtete, da er-

götzte sich der oberste Hüter der Heiligen Allianz, der Graf Metternich in Wien, zusammen mit seinem politischen Berater, dem großen Publizisten Friedrich Gentz, an der geschliffenen Eleganz der Heineschen Verse und Bonmots, aber er nahm deswegen doch mit Vergnügen die von dem Stuttgarter Redakteur Wolfgang Menzel entfesselten literarischen Konkurrenzkämpfe zum Anlaß, um die ganze moderne literarische Richtung des sogenannten Jungen Deutschlands samt ihren Vorbildern und Wortführern Heine und Börne verbieten zu lassen.

Der Vergleich ist ganz lehrreich, er zeigt, wie sich manches gewandelt hat. Brecht wird bei uns nicht verboten; ich frage mich aber zum anderen, ob wohl Herr von Brentano ein ähnliches Ergötzen an Brechts Versen haben mag wie Metternich an denen Heines, zumal ihm ja auch in Herrn Hallstein kein zweiter Friedrich Gentz zur Seite steht. Und was die sonstige literarische Kultur betrifft, so möchte ich doch immerhin daran erinnern, daß kein geringerer als Adalbert Stifter als Hauslehrer in das Metternichsche Palais kam, bei aller Sanftheit gleichfalls die Gedichte von Anastasius Grün alias Grafen Auersperg in der Tasche mit dem Titel „Schutt“. Hinwiederum aber wäre wohl niemand zu Metternichs Zeiten auf den Gedanken gekommen, für Heines Schriften von Metternich eine staatliche Subvention zu erbitten wie vom Auswärtigen Amt für eine Brechtaufführung in Paris.

Es scheint eben doch, als wäre in den Fragen des Taktes, des menschlichen im allgemeinen wie des politischen im besonderen, seither alles ein bißchen in Verwilderung geraten. Aber eines steht doch wohl außer jedem Zweifel, wie man die Sache auch drehen und wenden mag: Brecht ist seit jeher derjenige gewesen, der Anstoß erregt und ein Ärgernis gegeben hat, und deshalb kann man als eine Art Motto oder Leitspruch über Brechts Werk eine Stelle aus einem Briefe setzen, den Georg Büchner, gleichfalls ein sozialrevolutionärer Dichter von hohen Graden, im Jahre 1833 hier von Gießen aus an seine Braut nach Straßburg geschrieben hat. Darin heißt es:

„Der Ausspruch: es muß ja Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt — ist schauerhaft. Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt? Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen. Könnte ich aber dies kalte und gemarterte Herz an Deine Brust legen!“ (Büchner, 209)

Bert Brecht ist ein Nachfahre des sozialrevolutionären Dichters Georg Büchner, der dem Gedanken, was das ist, was in uns lügt, mordet und stiehlt, sehr beharrlich weiter nachgegangen ist und den nicht wie Büchner ein frühzeitiger Tod daran hinderte, diesem Gedanken solange nachzugehen, bis ihn eine Art Schwindel ergriff vor der zuchtlos gewordenen Seele. Dieses Schwindelgefühl vor dem Abgrund der Zuchtlosigkeit, in den er geblickt hat, trägt Brecht fortan mit sich herum. Er ist nicht der erste und wird nicht der letzte sein, der mit dieser Einsicht in das Abgründige der Menschenseele weiterleben muß, ja, dessen Dichtung eigentlich von

dieser Einsicht lebt und gespeist wird. Zu denen, die diese Erfahrung früher schon machen mußten, gehört zum Beispiel der Romantiker Clemens von Brentano, übrigens ein Vorfahre des Außenministers. Von ihm gibt es ein Gedicht „Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe“, darin stehen folgende Strophen:

Und in meinem Herzen schauert
Ein betrübter bitterer Bronnen,
Wenn der Frühling draußen lauert,
Kommt die Angstflut angeronnen.
Weh, durch gift'ge Erdenlagen,
Wie die Zeit sie angeschwemmet,
Habe ich den Schacht geschlagen
Und er ist nur schwach verdämmt.

Nichts anderes ist Brechts ganzes dichterisches Werk als ein solcher Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe.

Nur eines ist allerdings von Brentano zu Brecht anders geworden: der „Schacht durch gift'ge Erdenlagen, wie die Zeit sie angeschwemmet“, ist nicht mehr nur schwach verdämmt, sondern inzwischen ideologisch zementiert. Es ist ein solider Schacht geworden mit dicken Betonwänden, die ein Gefühl von Sicherheit vermitteln. Aber der Abgrund ist geblieben, und der Schrei aus der Tiefe auch, nur gibt er zwischen dicken Betonwänden einen anderen Widerhall; er klingt nüchterner, aber immer noch wehe. Der Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe hat sich verwandelt in die Ballade vom armen B. B., und die klingt so:

1.

Ich, Bertold Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.
Meine Mutter trug mich in die Städte hinein
Als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder
Wird in mir bis zu meinem Absterben sein.

2.

In der Asphaltstadt bin ich daheim. Von allem Anfang
Versehen mit jedem Sterbsakrament:
Mit Zeitungen. Und Tabak. Und Branntwein.
Mißtrauisch und faul und zufrieden am End.

3.

Ich bin zu den Leuten freundlich. Ich setze
Einen steifen Hut auf nach ihrem Brauch.
Ich sage: es sind ganz besonders riechende Tiere
Und ich sage: es macht nichts. Ich bin es auch.

4.

In meine leeren Schaukelstühle vormittags
Setze ich mir mitunter ein paar Frauen,
Und ich betrachte sie sorglos und sage ihnen:
In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen.

5.

Gegen abends versammle ich um mich Männer,
Wir reden uns da mit Gentleman an.
Sie haben ihre Füße auf meinen Tischen
Und sagen: es wird besser mit uns. Und ich frage nicht: wann?

6.

Gegen Morgen in der grauen Frühe pissen die Tannen,
Und ihr Ungeziefer, die Vögel, fängt an zu schrein.
Um die Stunde trink ich mein Glas in der Stadt aus und schmeiße
Den Tabakstummel weg und schlafe beunruhigt ein.

7.

Wir sind gesessen ein leichtes Geschlechte
In Häusern, die für unzerstörbare galten
(So haben wir gebaut die langen Gehäuse des Eilands Manhattan
Und die dünnen Antennen, die das Atlantische Meer unterhalten).

8.

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging,
Fröhlich machte das Haus den Esser: er leert es. [der Wind.
Wir wissen, daß wir Vorläufige sind
Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.

9.

Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich
Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit.
Ich, Bertold Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen,
Aus den schwarzen Wäldern in meiner Mutter in früher Zeit.

Aber bevor wir mit Hilfe dieses balladesken Selbstporträts und
bänkelsängerischen Steckbriefs behutsam weiter zum Wesen die-
ses Dichters und seiner Dichtung vorzudringen oder wenigstens
uns ihm zu nähern versuchen, ist es vielleicht angebracht, zunächst
ganz skizzenhaft und übersichtsweise uns die äußeren Stationen
dieses Lebens und Werkes in Erinnerung zu rufen.

Bertold Brecht wurde am 10. Februar 1898 als der Sohn eines
Fabrikdirektors in Augsburg geboren, fast genau 100 Jahre später
als Heine und so wie dieser unmittelbar an der Schwelle eines
neuen Jahrhunderts, zwei Jahre jünger als Carl Zuckmayer, aber
eben noch früh genug, um das Zeichen des fin de siècle auf seiner
Stirne zu tragen, eines Jahrhundertendes, das schon mit dem Vor-
gefühl kommender Katastrophen, eines bürgerlichen Weltendes
belastet war. Dem gleichen Jahrgang 1898 gehören übrigens auch
Ernest Hemingway und Erich Maria Remarque an. In Brechts
Geburtsjahr erschienen, aus dem Nachlaß herausgegeben, Bis-
marcks Gedanken und Erinnerungen, von denen der Herausgeber
im Vorwort schrieb: „Aus dieser reichfließenden Quelle werden
auch noch in künftigen Jahrhunderten unsere Staatsmänner und
Geschichtsschreiber Belehrung schöpfen, unser ganzes Volk aber
wird sich noch bis in die fernsten Zeiten, wie an den Werken

seiner Klassiker, an dem Buche erbauen, das sein Bismarck ihm überlassen hat.“ Ein Menschenalter später schrieb Remarque im Vorwort zu seinem sensationell wirkenden Kriegsbuch „Im Westen nichts Neues“: „Dies Buch soll weder Anklage noch Bekenntnis sein — es soll nur den Versuch machen, über eine Generation zu berichten, die vom Kriege zerstört wurde — auch wenn sie seinen Granaten entkam.“

Eine solche Gegenüberstellung macht unmittelbar deutlich, wie bis zum Zerreißen gespannt die Atmosphäre dieser dazwischenliegenden dreißig Jahre gewesen ist, gespannt zwischen Erbauung und Zerstörung, in denen Brechts Werk sein Gepräge empfing.

Wenn der Satz Remarques leider weithin zutrifft, daß seine Generation vom Kriege zerstört wurde, sei es im Opfertod — wie auf den Schlachtfeldern von Langemarck — oder als Überlebende innerlich angeschlagen und verstört, so bildet von dieser Regel Brecht jedenfalls die Ausnahme. Der dichterische Sprachstrom bricht aus ihm schon frühzeitig hervor, stark, elementar und so gleich von einer wilden und heftigen Lust am Widerspruch gegen das Bestehende. Ein ähnlicher Zug genialischer Unbekümmertheit und Unbeirrbarkeit wie beim jungen Schiller, der sich vorgesetzt hatte: „Wir wollen ein Buch machen, das vom Schinder durchaus verbrannt werden muß“, kennzeichnet auch Brechts dichterische Anfänge. Als Gymnasiast brachte er dem Redakteur der Augsburger Neuesten Nachrichten seine ersten Gedichte zur Veröffentlichung; dieser, Wilhelm Brüstle mit Namen, hatte begreiflicherweise wohl kaum schon eine Vorstellung von dem ungewöhnlichen Ausmaß des dichterischen Ingeniums, das sich hier ankündigte, aber doch genug Fingerspitzengefühl, um diese Erstlinge — Brecht hat später davon als von seiner Achillesverse gesprochen — abzudrucken und den Anfänger zu weiterem Schaffen zu ermutigen. In einem Aufsatz „Wie ich Bert Brecht entdeckte“ in der Neuen Zeitung vom 27. 11. 1948 schreibt Brüstle rückblickend darüber:

„In den ersten Jahren des ersten Weltkrieges — es war wohl 1915 und ich war damals Schriftleiter einer Augsburger Lokalzeitung — kam eines Tages ein junger Mittelschüler, etwa aus der Sekunda, in mein Redaktionsbüro und brachte mir seine ersten Gedichte. Sie hatten nichts mit dem Krieg zu tun, sie waren von einem gedrängten, mich fast berausenden Rhythmus“ — die weitere Charakteristik kann ich hier weglassen, sie ist ein wenig zu deutlich aus der Perspektive von 1948 geschrieben — aber dann heißt es weiter: „Ich veröffentlichte viele seiner Gedichte, die er immer persönlich brachte, ein schüchterner, zurückhaltender junger Mensch, der erst sprechen konnte, wenn man die Uhr in ihm aufgezogen hatte. . . . Politisch war Brecht schon als Gymnasiast links eingestellt. Von einem seiner Professoren erfuhr ich, daß er während eines im Krieg gegen den Krieg gerichteten Schulaufsatzes hatte relegiert werden sollen, dieser Lehrer bewahrte ihn nur dadurch vor einer strengeren Maßnahme, daß er seinen Kollegen

einredete, es handle sich um ein ‚durch den Krieg verwirrtes Schülergehirn‘.“

Abschließend sagt er dann:

„Er war ein Mensch voll echten Lebensgefühls, man kann sagen von einem Hunger auf das Leben beseelt, das er mit wachen Sinnen verfolgte, obgleich er mit einer gewissen Schüchternheit an die Dinge herantrat. Sentimentalität lag ihm ganz fern. Er schien zugleich Glücks- und Wahrheitssucher; Abscheu gegen das Niedrige und ein starkes soziales Temperament konnte man frühzeitig an ihm bemerken. . . . Dabei war er sehr gesellig, besonders im Kreis seiner jungen Freunde, dem auch der als Bühnenbildner bekannt gewordene Caspar Neher angehörte. Die Frauen interessierten ihn sehr früh. Er wurde unglaublich rasch von Verlegern umworben, manchmal noch ehe ein Werk fertig war. Trotz dieser frühen Erfolge verlor er nichts von seiner bescheidenen Haltung, er wurde nur sicherer im Auftreten. Gespräche mit ihm waren für mich immer bezaubernd; es ging von ihm etwas wie ein elektrischer Kraftstrom aus.“ (Schumacher S. 26/27.)

Dieser Kraftstrom kam auch sogleich, und zwar in einer fortan nicht mehr abreißenden Kette von Explosionen zur Zündung; freilich nicht in der Berührung mit Herrn Brüstle, sondern mit dem Theater. Nach einem kurzen Intermezzo als Student der Medizin und als Sanitätssoldat wurde das Theater, die Schaubühne, sein Schicksal und seine Bestimmung, seine ureigenste Welt und Wirklichkeit, die er nicht mehr verließ, nachdem er einmal in ihren Bannkreis eingetreten war.

Diese Erkenntnis und Anerkennung des tief komödiantischen Grundzuges in seinem Wesen ist nun allerdings nach meiner Überzeugung die Voraussetzung zum Verständnis des Phänomens Brecht. Brecht wurde und war ein genialer Komödiant. Seine Genialität beruht ja gerade darin, das Leben nicht anders zu kennen und zu begreifen als die große Uraufführung, bei der schließlich der Tod den Vorhang herunterläßt.

„Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.“

Zwischen Schiller und Brecht besteht der gleiche grundsätzliche Unterschied wie zwischen Luther und Zwingli. So wie die beiden Reformatoren sich nicht über die Sakramentsformel „Dies bedeutet meinen Leib“ oder „Dies ist mein Leib“ einigen konnten, so versteht Schiller die Schaubühne als die Bretter, die die Welt bedeuten, während es für Brecht nur die Bretter gibt, die die Welt sind.

Da es für Brecht nichts neben oder außerhalb dieser komödiantischen Welt gibt, so ist er natürlich auch als Kommunist der große Komödiant. Der Kommunismus ist sozusagen seine längste und liebste Rolle, und niemand wird behaupten, daß Brecht jemals eine Rolle nicht ernst genommen habe, nur sind seine Voraussetzungen anderer Art als die bürgerlichen Voraussetzungen, auch gegenüber dem Kommunismus; sie sind eben komödiantischer Art. Dies beachtet und vorausgesetzt, kann man eigentlich schon in der einen Strophe der unvergleichlich aufschlußreichen Ballade vom armen

B. B. Brechts Verhältnis zum Kommunismus präformiert finden, nämlich in der fünften:

Gegen abends versammle ich um mich Männer,

Wir reden uns da mit Gentleman an.

Sie haben ihre Füße auf meinen Tischen

Und sagen: es wird besser mit uns. Und ich frage nicht: wann?

In Brechts Welt ist der Kommunismus das große ernsthafte utopische Männerspielwerk vom Besserwerden, nachdem sie von dem anderen Männerspielwerk, dem Kriegführen, aufs tiefste erschöpft und enttäuscht sind, und er hat die instinktive komödiantische Witterung dafür, daß die Stunde für die große Premiere des Kommunismus gekommen ist, und er kann dieses Zugstück nicht auslassen.

Ich weiß nicht, ob es mir ganz gelingt, diesen Unterschied zwischen dem komödiantischen und dem bürgerlichen Wesen deutlich zu machen, auf den hier alles ankommt. Wenn wir unter bürgerlichen Voraussetzungen von jemandem sagen würden: er spielt Kommunist, so schließt das ohne weiteres den Vorwurf der Heuchelei, der Unaufrichtigkeit, der Verstellung in sich ein. Das ist eben kein echter, kein überzeugter Kommunist, er tut nur so, wollen wir damit sagen. Das ist nun hier anders. Wenn der Komödiant aus freien Stücken eine Rolle spielt, so ist es bei ihm gerade das Zeichen dafür, daß er sie ernst nimmt; so ernst, wie er nur überhaupt etwas nehmen kann, weil für ihn eben nur im vollen Sinne gültig, wirklich, existent ist, was auf den Brettern in Erscheinung treten kann. Die Wirklichkeit des Spielers ist das Spiel.

Und nun kommt das Entscheidende: Brecht spielt seine Rolle des Kommunismus in der Tat „aus freien Stücken“.

Wir haben ja den Beweis vor uns, wir haben sie ja vor uns, diese freien Bühnen-Stücke. Auch ihm, diesem großen Bühnenmeister, gelangen sie nur, solange sie frei, d. h. solange sie ideologisch nicht präpariert und zubereitet, sondern sozusagen aus den freien Spitzen des Lebens geschöpft und gewonnen waren. Im anderen Falle, z. B. bei den „Gewehren der Frau Carrar“, wurde nicht einmal unter Brechts Händen ein Stück aus dem Stoff.

Das Theater — so hatte ich gesagt — wurde Brechts Schicksal und seine ureigenste Welt und Wirklichkeit, und sie fanden auch sofort zueinander, Brecht und die Bühne, ohne störende Umwege und Aufenthalte bei Schmiere und Provinz. Schon 1922 war es soweit. Brecht erhielt für das Heimkehrerstück „Trommeln in der Nacht“ den Kleist-Preis. Am 23. September 1922 wurde es von Otto Falckenberg in den Münchner Kammerspielen uraufgeführt, und damit begann Bertold Brechts „Theatralische Sendung“. Falckenberg holte den jungen Autor, der kaum erst die Zwanzig überschritten hatte, als Dramaturgen an die Kammerspiele. Aber schon ein Jahr darauf zog ihn Max Reinhardt nach Berlin, wo er ein Jahrzehnt lang unermüdlich arbeitete, bis ihn der Nationalsozialismus wie so viele andere in die Emigration trieb.

1933 ging er zunächst nach Österreich; als auch dorthin der

Nationalsozialismus übergriff, wandte er sich nach Skandinavien, nach Dänemark zunächst, dann nach Schweden, für kurze Zeit nach Rußland, und schließlich siedelte er nach Kalifornien über, wo sich in Santa Monica ein literarisches Emigrantenzentrum gebildet hatte. Nach dem Kriege kehrte er nach Europa zurück, zuerst nach Zürich, bis ihn dann das verlockende Angebot der Sowjetzoneregierung nach Ostberlin rief und ihm zum erstenmal die nahezu unbeschränkten Mittel und Möglichkeiten zur Verfügung stellte, ein Schauspielensemble ganz nach seinen Vorstellungen zu schaffen, zusammen mit seiner Frau Helene Weigel. Hier entwickelte er ein Präzisionsinstrument, auf dem er virtuos zu spielen verstand.

Es gibt aus den Jahren des Exils ein kleines Gedicht von Bert Brecht, das dieses beständige Weiterwandernmüssen des Emigranten auf der Flucht vor dem expansiven Nationalsozialismus sehr eindrucksvoll wiedergibt:

Auf der Flucht vor meinen Landsleuten
bin ich nun nach Finnland gelangt. Freunde,
die ich gestern nicht kannte, stellten ein paar Betten
in saubere Zimmer. Im Lautsprecher
höre ich die Siegesmeldungen des Abschaums. Neugierig
betrachte ich die Karte des Erdteils. Hoch oben in Lapland
nach dem nördlichen Eismeer zu
sehe ich noch eine kleine Tür.

In dieser Diktion, gerade weil sie so unpathetisch und nüchtern ist, spiegelt sich das ganze Elend der Emigration wider, dem so viele zarter organisierte Naturen erlagen. Merkwürdig bleibt für den historischen Betrachter dieser Exiljahre Brechts immerhin, daß er trotz seiner entschlossenen kommunistischen Haltung und Bindung, von einem vorübergehenden Verweilen abgesehen, nie den Versuch gemacht hat, in der Sowjetunion als in einer zweiten und geistigen Heimat Fuß zu fassen, wie das andere entschiedene Kommunisten — etwa Johannes R. Becher oder Friedrich Wolf — getan haben, sondern daß er nach Kalifornien übersiedelte, als Europa keine Sicherheit mehr bot. Mehr als mit allen politischen Gesinnungsgenossen, Funktionären, literarischen Propagandisten, Spanienkämpfern gegen den Faschismus ist er bei aller generations- und wesensbedingten Verschiedenheit darin mit Thomas Mann vergleichbar, nämlich als Typus des großen Spielers, der aus Spieleifer zum großen Moralisten geworden ist. Aber das ist keine Frage der politischen oder weltanschaulichen Gesinnung, sondern des künstlerischen Ranges, und von dieser Ranghöhe, sozusagen von dieser Hohen Schule der Kunst und des spielerischen Könnens, gilt im positiven Sinne der Satz

„Ich hab’ es öfters rühmen hören
Ein Komödiant könnt’ einen Pfarrer lehren.“

Und das gilt auch dann, wenn der Pfarrer seinerseits kein Komödiant, sondern ein echter Seelsorger ist. Spieler und Moralist zugleich — darin sind sie sich tatsächlich verwandt, die beiden

großen deutschen Emigranten, die um ein Menschenalter voneinander getrennt ins Leben traten und nur mit dem Abstand eines Jahres die Bühne des Lebens und der Kunst wieder verließen, auch darin sich gleichend, daß sie unermüdliche Arbeiter, von ihrer Arbeit Besessene und Verschlungene waren und dabei den Prozeß ihres Schaffens wachsam verfolgten, gleichzeitig als Theoretiker ihrer eigenen Kunstübung. Diese Kunst kann kaum gegensätzlicher sein: der hochbürgerliche differenzierte nuancenreiche Erzähler hier — der revolutionäre antibürgerliche Dramatiker und Lyriker dort mit dem stilistischen Umschlag in eine raffinierte Primitivität. Aber stärker als alle diese mit Händen zu greifenden Gegensätze ist die Gemeinsamkeit des artistischen Elements, die unbezähmbare Spielernatur, das Virtuosen- und Komödiantentum, das in beiden steckt, das sich in beiden verrät und das sie beide verrät: in Thomas Mann als der romantische Protest des Künstlers gegen den Bürger und in Bert Brecht als der heimliche Protest des Komödianten gegen den Kommunisten. Der heimliche Protest des Komödianten gegen den Kommunisten? Ja, gibt es das überhaupt? Worin soll er bestehen? Wie kommt er zum Ausdruck?

Von dem Widerstreit zwischen Künstlertum und Bürgerlichkeit bei Thomas Mann redet jeder auf geläufige Weise, je nach seiner Einstellung verächtlich oder bewundernd. Aber bei Brecht ist doch vermeintlich alles in schönster Ordnung. Kunst und weltanschaulich-politische Haltung — da klafft kein Widerspruch. Allenfalls vielleicht in den Anfängen in der Zeit jugendlicher Unrast und Gärung, in der zeitlichen Nähe und Nachbarschaft des Expressionismus, da fehlte es vielleicht noch an ideologischer Klarheit und Ausrichtung. Aber der spätere Brecht, der Verfasser der sog. Lehrstücke und der „Versuche“, inwiefern könnte bei ihm von Protest die Rede sein?

Zum Unterschied von der weitverbreiteten landläufigen Auffassung, daß Brecht von Jahr zu Jahr und von Stück zu Stück sozusagen ein immer besserer Kommunist geworden sei, bin ich vom Gegenteil überzeugt; es ist vielmehr so, daß der heimliche Protest mit jedem Stück, das neu hinzukommt, sich verstärkt. Aber es ist eben ein heimlicher, ich möchte sogar sagen ein unbeabsichtigter Protest, sozusagen ein Sich-Versprechen im Sinne einer Freudschen Fehlleistung. Es ist gleichsam, als ob der Komödiant in Brecht dem ideologischen Lehrmeister zuweilen auf mephistophelische Weise vorhielte: „Ich bin des trocknen Tons nun satt.“

Ich meine damit nicht einmal solche in westlicher Sicht überbetonten Tatsachen, daß etwa Brecht sich durch die Umstände veranlaßt sah, ein ursprünglich pazifistisches, den Krieg schlechthin verurteilendes Stück nach dem östlichen Schema in ein solches umzuwandeln, in dem nur der imperialistische Krieg verurteilt, der sog. vaterländische Krieg aber verherrlicht wird; dergleichen ist eher als eine Regieaufgabe zu rubrizieren, deren Bewältigung den unermüdlichen Probierer und Experimentierer reizt. Sondern ich meine die Tatsache, daß die Figuren und Szenen zuweilen

durch den Dichter unversehens mit menschlichen Zügen ausgestattet werden, die ihren ideologischen Funktionswert überschreiten und etwa im Falle des Herrn Puntila Sympathien beim Zuschauer und Zuhörer erwecken, die gar nicht beabsichtigt waren, einfach weil der Dichter Brecht nicht umhin kann, zuweilen vollständige warmblütige Menschen auf die Bühne zu stellen, wo der Ideologe und Theoretiker nur Spruchbandfiguren erlaubt. Es ist so, daß sich Brecht in seinen gelungenen Stücken gleichsam selbst überlistet. Daher erklärt sich ja übrigens auch die merkwürdige Tatsache, daß seine Stücke im Westen zwar weniger erhoben, aber fleißiger gelesen und aufgeführt werden als im Osten. Das gilt nicht nur für den Westen und Osten innerhalb Deutschlands, sondern auch für Paris und London auf der einen und für Moskau auf der anderen Seite, wie erst in jüngster Zeit wieder die begeisterte Aufnahme seiner Stücke in Paris und die etwas ratlos-kühle in Moskau gezeigt hat. Im Grunde ist das auch nur natürlich. Denn es ist ja doch auch diese westliche Welt, in der und im Widerspruch zu der das ganze Werk Brechts entstanden ist. Und so wie es nunmehr vor uns liegt, mitsamt seinen Fehlern und Vorzügen, ist es überhaupt nicht denkbar ohne diese Voraussetzung westlicher Kultur und Tradition, auch wenn es diese kulturelle Tradition nur konserviert, indem es sie parodiert, wie Hanna Ahrendt einmal treffend bemerkt hat (Die Neue Rundschau 61, 1950: „Die Brechtsche Parodie löst auf konkreteste Weise die Aufgabe, zugleich von der Tradition wegzuführen und sie zu konservieren“). Insbesondere aber ist dieses ganze Werk nicht denkbar ohne den westlichen Begriff von individueller Freiheit. Es ist daher einfach sachlich falsch, wenn die Ostzone diesen Dichter als den ausschließlich ihren in Anspruch nimmt, weil er sich zu ihrem politischen Regime bekannte und dort in ihrem goldenen Käfig sein letztes Exil fand. Er gehörte so wenig zu diesem wie zu irgendeinem anderen Regime. Brecht ist ein gesamtdeutsches Phänomen und ich möchte hier wiederholen, was Fritz Kortner bei Brechts Tode geschrieben hat: „Kann Positiveres über irgend jemand heute gesagt werden, als daß der Hader zwischen Ost und West vor ihm Halt macht und beide Lager sich auf ihn einigen? Nichts Größeres ist einem großen Dichter je gelungen!“

Im Bereiche der Politik scheint leider dieser Hader noch nicht vor ihm Halt gemacht zu haben. Aber wenn Brecht von den westlichen Politikern bekämpft und von den östlichen gefördert wurde, so beruht das offensichtlich darauf, daß beide Parteien von dem Aussagewert dieser Kunst nicht viel verstehen und daher nicht viel halten. Sie loben oder tadeln, ohne ganz zu ermessen, was und wen sie eigentlich loben oder tadeln. Und aus diesem doppelten Irrtum läßt sich vielleicht ein gewisser Trost ziehen, insofern sich damit am Ende doch wieder alles ausgleicht und das künstlerische Werk besteht trotz Brentanos Fluch und Ulbrichts Segen.

M. sehr verehrten D. u. H.! Wenn Sie nach dem bisher Gesagten als die Meinung des Redners resümieren würden: Brecht ist ein



Martin Greiner

großer Dichter, obwohl er — leider — Kommunist ist, so etwa wie man sagt: das ist ein so hübscher Mensch, wie schade, daß er schielt, womit dann stillschweigend eingeschlossen ist: er wäre ein noch hübscherer Mensch, wenn er nicht schielen würde, und Brecht wäre ein noch größerer Dichter, wenn er nicht Kommunist gewesen wäre — wenn Sie also solcherart resümieren würden, wären wir nicht ganz einig. Wenn es so einfach wäre, brauchten wir nicht so lange um diesen Punkt herumzureden, der eben doch in unserer vom Westen her erfolgenden Auseinandersetzung ein Brennpunkt ist, dem wir auch nicht ausweichen wollen. Dieser Brechtsche Kommunismus ist selbstverständlich nicht nur eine Art lästiger Auswuchs, den man am besten ignorieren sollte, sondern er ist auch entscheidend für die künstlerische Gestalt seines Werkes. Wie ist das zu verstehen? In bezug auf Brechts Dichtung möchte ich in einer etwas kühnen Variation sagen: In der politischen Beschränktheit zeigt sich erst der Meister.

Es ist in der Tat der Kommunist Brecht, der durch die radikale Einengung des Blickfeldes den Dichter Brecht erst im produktiven Sinne sehend gemacht hat. So wie der Naturwissenschaftler gewohnt ist, mit dem Mikroskop umzugehen, und ihm nun das winzige Teilchen eines Ganzen sichtbar wird, ein Tropfen Leben gewissermaßen, aber von wimmelnder Bewegung, so liefert der wissenschaftliche Marxismus dem Dichter Brecht im übertragenen Sinne sozusagen ein ideologisches Mikroskop, um das Zellgewebe des gesellschaftlichen Organismus zu untersuchen. Und was dabei sichtbar wird, das ist das Infusoriengewimmel des Klassenkampfes. Das ist eine atemberaubende Entdeckung für den jungen Brecht gewesen. Ohne das marxistische Mikroskop kann er sozusagen nicht mehr auskommen. Sobald er seinen Blick von diesen rettenden Gläsern wegnimmt und den Versuch macht, das Leben gleichsam mit bloßen Augen zu betrachten, verschwimmt ihm alles zu einem ekelhaften Klumpen von Blut und Schleim und zuckendem Fleisch. Denn solcherart ist etwa der Anblick, den das Leben ihm bot, als er erstmals versuchte, seiner ansichtig zu werden, und als sein Blick noch nicht marxistisch geschult war. Das war 1918 in seinem dramatischen Erstling, der den bezeichnenden Titel „Baal“ trägt. Baal der Dichter und Mörder, trunken vor Lust und Ekstase, entfesseltes Tier und entfesselter Geist in einem. Das war die erste Gestalt, die der junge Brecht auf die Bühne stellen wollte und die denn auch prompt, als es 1923 in Leipzig zur Uraufführung kam, einen Theaterskandal auslöste. In der Neuausgabe der Frühen Werke, die der Ostberliner Aufbau-Verlag herausgebracht hat, schreibt Brecht in der Einleitung „Bei Durchsicht meiner ersten Stücke“ im März 1954 folgendes:

„Das Stück Baal mag denen, die nicht gelernt haben, dialektisch zu denken, allerhand Schwierigkeiten bereiten. Sie werden darin kaum etwas anderes als die Verherrlichung nackter Ichsucht erblicken. Jedoch setzt sich hier ein Ich gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt, die nicht eine ausnutzbare, sondern

nur eine ausbeutbare Produktivität anerkennt. Es ist nicht zu sagen, wie Baal sich zu einer Verwertung seiner Talente stellen würde: er wehrt sich gegen ihre Verwurstung. Die Lebenskunst Baals teilt das Geschick aller andern Künste im Kapitalismus: sie wird befehdet. Er ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft.“

Und abschließend setzt er hinzu:

„Ich gebe zu und warne: dem Stück fehlt Weisheit.“

Damit soll natürlich gesagt sein: dem Stück fehlt die marxistische Weisheit, und das heißt mit anderen Worten: Brecht hatte damals noch nicht gelernt, das marxistische Mikroskop zu bedienen, das den Prozeß des gesellschaftlichen Lebens so wundervoll entwirrt, indem es die Betrachtung auf einen ganz bestimmten Punkt konzentriert, auf den Klassenkampf.

„Die große Wahrheit unseres Zeitalters ist es“ — so sagt Brecht 1934 in dem Essay „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ —, „daß unser Erdteil in Barbarei versinkt, weil die Eigentumsverhältnisse an den Produktionsmitteln festgehalten werden.“

Das hat sich der gelehrige Schüler des Kommunismus gewissermaßen als Gebrauchsanweisung notiert, und nun darf er nach Herzenslust das Mikroskop benutzen und immer neue Präparate unterlegen; sie zeigen in immer neuen Varianten das Infusorien-gewimmel des Klassenkampfes.

Baal, der Dichter und Mörder, der Held von Brechts Erstlingswerk, der Asoziale in der asozialen Gesellschaft, wie ihn der Dichter später ideologisch definiert, das war noch eine Art Selbstporträt des Menschen und Dichters, das war der ekstatische Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe, der mit grausigem Entzücken in das Chaos seiner eigenen Seele blickt. Das ist ein auf die Dauer unerträglicher Anblick; und es ist so, als ob vor dem Anblick dieses Chaos die Dichter dieser Weltkriegsgeneration gleichsam hinter die schützenden, rettenden Gläser ihrer Mikroskope flüchten, die zwar einen winzigen Ausschnitt des Ganzen um so tiefer enthüllen, aber den Anblick des Ganzen wohlätig verbergen. Der Dichter ist aus dem Seher im Goetheschen Sinn zum Forscher geworden. Statt „zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt“ fühlt er sich zum Mikroskopieren geboren, zum Präparieren bestellt. Denn das geht ja nicht nur Brecht so, sondern das gilt auch für die anderen führenden Geister der Zeit, für Benn oder Broch, für Musil oder Wilhelm Lehmann. Der Dichter ist aus dem Universalisten zum Spezialisten geworden. Lynkeus, der Türmer, mit seinem romantischen Panoramablick in die Welt ringsum ist ins Laboratorium hinabgestiegen, über Apparate und Gläser gebeugt. Das, wie gesagt, geht Brecht nicht allein so. Wie vor einem schicksalhaften Unwetter haben sie alle die Türmerposition aufgegeben, und zwar um so eher, je höher der Turm emporragte. Brecht im besonderen ist dabei in ein marxistisches Laboratorium eingetreten; das ist der ganze Unterschied zu den anderen, zu den Benn, Döblin, Kafka, Broch, Kaiser, Sternheim, Toller, Langgässer, Lehmann, Eich,

Krolow und wie sie alle heißen. Das Publikum freilich hat diesem Positionswechsel seiner avantgardistischen Dichter vom Rundblick des Turmes zum Scharfblick des Laboratoriums nicht so geschwind folgen können. Aber zumal der junge Brecht legt es darauf an, es wegen dieser vermeintlichen Begriffsstutzigkeit zu schockieren. In seinem 1919 geschriebenen zweiten Stück, dem ersten jedoch, das zur Aufführung kam, empfiehlt er in der Regieanweisung im Zuschauerraum Plakate mit der Aufschrift „Glottzt nicht so romantisch!“ aufzuhängen.

Aber sehr bald übt sogar auf Brechts ungebärdige revolutionierende Natur die Laboratoriumsatmosphäre der modernen Kunst ihre mäßigende Wirkung aus. Natürlich nicht sogleich. In den Stücken der folgenden Jahre

1921-1924 „Im Dickicht der Städte“

1923 „Leben Eduards des Zweiten von England“

1924-1926 „Mann ist Mann“

bis zu der „Dreigroschenoper“ und dem „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ (1928/29) geht es noch ziemlich turbulent her, zumal in der Verbindung mit der Musik von Kurt Weill, so daß man sich an die Worte im Teufelspakt aus Thomas Manns Faustus-Roman erinnert fühlt:

„Große Zeit, tolle Zeit, ganz verteufelte Zeit, in der es hoch und überhoch hergeht — und auch wieder ein bißchen miserabel natürlich, sogar tief miserabel, das gebe ich nicht nur zu, ich betone es sogar mit Stolz, denn so ist es ja recht und billig, so ist's doch Künstlerart und -natur. Die, bekanntlich, neigt immer zur Ausgelassenheit nach beiden Seiten, ist ganz normalerweise ein bißchen ausschreitend, da schlägt immer der Pendel weit hin und her zwischen Aufgeräumtheit und Melancholia.“

Die Dreigroschenoper wurde der große Sensationserfolg. Aber nachdem sie, 1928, 250mal in Berlin aufgeführt worden war, stellte der Kritiker Alfred Kerr fest: „Die Dreigroschenoper war ein Reiz. Nicht ein Programm.“

Der einzige, der das wohl ebenso rasch erfaßt hatte wie Kerr, war Brecht selber. Die Dreigroschenoper war sogar ein ganz außerordentlicher Reiz, und sie ist es noch heute. Aber diejenigen, die dadurch schockiert sein sollten, waren amüsiert. Und fortan begann der Ideologe Brecht dem Dichter Brecht etwas schärfer auf die Finger zu sehen. Ihm war es doch um das Programm und erst in zweiter Linie um den Reiz zu tun. Er erinnert sich der Laboratoriumsatmosphäre der modernen Kunst und kasteite sich und sein Publikum durch sogenannte Lehrstücke: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis 1929 — Der Jasager und der Neinsager — Die Maßnahme 1930 usw. Es kam hinzu, daß im folgenden Jahrzehnt durch die faschistische und nationalsozialistische Expansion, durch die Abwanderung eines beträchtlichen Teiles der deutschen Literatur in die Emigration, durch die Ruhelosigkeit des Exils und den schließlichen Ausbruch des zweiten Weltkrieges sich ohnehin das Lachen mehr und mehr aus der Welt verlor. So wie er in den

zwanziger Jahren in der Ballade vom armen B. B. die Stimmungslage nach dem ersten Weltkrieg gekennzeichnet hatte, so spiegelt sich die ganze Düsternis der Exiljahre in dem Zyklus:

An die Nachgeborenen

I.

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist,
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!
Der dort ruhig über die Straße geht
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde
Die in Not sind?

Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt.
Aber glaubt mir: das ist nur ein Zufall. Nichts
Von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich sattzuessen.
Zufällig bin ich verschont. (Wenn mein Glück aussetzt
Bin ich verloren.)

II.

In die Städte kam ich zu der Zeit der Unordnung
Als da Hunger herrschte.
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs
Und ich empörte mich mit ihnen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten.
Schlafen legte ich mich unter die Mörder.
Der Liebe pflegte ich achtlos
Und die Natur sah ich ohne Geduld.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

III.

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind,
Gedenkt
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht
Auch der finsternen Zeit
Der ihr entronnen seid.
Gingen wir doch öfter als die Schuhe die Länder wechselnd
Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt
Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

Dabei wissen wir ja:
Auch der Haß gegen die Niedrigkeit
Verzerzt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für die Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.

Ihr aber, wenn es soweit sein wird,
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist,
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.

Und doch sind diese finsternen Zeiten zugleich die Zeiten einer erstaunlichen lyrisch-dramatischen Produktivität, so daß man fast denken könnte, eben das Dunkel dieser Jahre sei dem Wachstum dieses Werkes besonders förderlich gewesen, so wie die Champignons am besten in Kellern und Gräften gedeihen. Und als sich das Dunkel dieser Welt in den Jahren nach dem Zusammenbruch ein ganz klein wenig zu lichten begann — nicht etwa, daß sie deswegen schon hell und freundlich geworden wäre! — da trieb es ihn aus dieser schwachen Helligkeit hinweg, nach Ostberlin, wo die Welt auch weiterhin noch im Dunkel blieb. Vielleicht mußte das so sein. Vielleicht war sein Auge schon so sehr an die Dunkelheit gewöhnt, daß er sie nur noch in der künstlichen Beleuchtung des Kommunismus ertrug. Es mußte immer erst dunkel sein wie im Theater auch, ehe sein Spiel beginnen konnte.

Es ist selbstverständlich unmöglich, Ihnen die Reihe der Arbeiten hier aufzuzählen oder gar zu charakterisieren, die der unermüdlich Schaffende hinterlassen hat; das Beste davon wird vielen von Ihnen bekannt sein: Die Hauspostille oder die Ausgewählten Gedichte oder die Kalendergeschichten, und von den Stücken die Mutter Courage oder Der gute Mensch von Sezuan oder Herr Puntila und sein Knecht Matti oder Galilei Galilei oder Der kaukasische Kreidekreis, um nur die bekanntesten zu nennen.

Brecht hat alle seine Arbeiten seither als „Versuche“ veröffentlicht. Wie hatte der Augsburger Redakteur von ihm gesagt, der ihn entdeckt hatte?: „Trotz seiner frühen Erfolge verlor er nichts von seiner Bescheidenheit, er wurde nur sicherer im Auftreten.“

Im Auftreten wurde er allerdings sehr sicher, sobald es nicht um die Person, sondern um die Sache ging. Und seine Sache war das Theater. Hier war er ein Herrscher, der sich seine Mitarbeiter, sein Ensemble unterwarf, weil seine experimentierende Phantasie alle in ihren Bann zwang. Aber da er seine deutschen Landsleute kannte und zudem selber ein echter Deutscher war, so warf er ihnen wie einen Knochen, an dem sie nun alle begierig nagen können, eine Theorie vor; die Theorie vom epischen Theater.

Ernsthaft auf diese Theorie einzugehen, würde einen zweiten Vortrag erfordern, während wir dringend aufs Ende bedacht sein

müssen. Stellen Sie sich den Bänkelsänger vor, der, mit dem Zeigestock von Bild zu Bild weisend, auf dem Jahrmarkt seine Moritatengeschichten vortrug, so haben Sie die Urform des epischen Theaters. Denken Sie dann noch an die Holzschnittfolge der Bildszenen aus dem Dreißigjährigen Kriege in der Mutter Courage, so wissen Sie ganz ungefähr, was Brecht aus dieser Urform entwickelt hat. Im Grunde genommen ist diese ganze Theorie des epischen Theaters nur der Ballast, um dem Traumschiff der dichterischen Phantasie, in dem doch auch Brecht dahinfährt, den notwendigen Tiefgang zu geben. Aber es steckt noch etwas anderes dahinter. Das Entscheidende beim epischen Theater ist bekanntlich der sogenannte Verfremdungs-Effekt, auch V.-Effekt genannt. Und das ist als eine Art Zauber- und Modewort in jedermanns Munde, der nur einigermaßen literarisch etwas auf sich hält. Und dabei handelt es sich eigentlich um nichts anderes als um die in ein vornehmes wissenschaftliches Dunkel eingekleidete Aufforderung aus dem Erstlingsstück „Trommeln in der Nacht“: „Glotzt nicht so romantisch.“ Der Verfremdungs-Effekt besteht nämlich darin, daß man sich als Zuschauer nicht mehr der Illusion hingeben darf, man erlebte am eigenen Leibe, was da oben auf der Bühne vor sich geht. Und nicht einmal der Schauspieler darf vergessen, daß er nur der Darsteller einer Rolle ist, er darf sich nie hinreißen lassen, in der Hingabe an das Stück etwa mit der Person, die er nur zu verkörpern hat, identisch zu werden. Er muß gewissermaßen immer zugleich der Mann mit dem Zeigestock bleiben, der einen kritischen Abstand wahrt, der den Helden, den er darstellt, zugleich erläutert.

In solchen Forderungen und Theorien, meine Damen und Herren, tun sich plötzlich Einblicke auf in die Abgründe des Komödiantischen, des Spielers, der immer danach strebt, jeder letzten und letztgültigen Fixierung in einer greifbaren Gestalt zu ent-schlüpfen, um der ewigen Verwandlung willen. In dem „Ersten Liebeslied eines Mädchens“ heißt es bei Eduard Mörike:

Was im Netze? Schau einmal.
Aber ich bin bange.
Greif ich einen süßen Aal
Oder eine Schlange.

In Momenten gesteigerten Daseins, in der Liebe und in der Kunst, ist der Mensch einer letzten Entscheidungsmöglichkeit beraubt, er übersteigt sich selbst.

Auch Brecht ist bange vor jedem Zugriff ins Leben; er möchte am liebsten jeden seiner Spieler von seiner Rolle zurückreißen, damit sie ihn nicht verschlingt, ihn sich selbst verfremdet. Aber gerade das ist die tiefe Verstrickung des Komödianten, daß er nie ganz sich hingeben und daher auch nie ganz über den Mitmenschen zu sich selbst zu kommen vermag. Das ist die Ursache jener komödiantischen Mischung von Leichtsinne und Schwermut.

M. D. u. H.! Es war mir heute abend nur darum zu tun, diesen komödiantischen Grundzug in Brechts Werk und Wesen ein wenig

sichtbar werden zu lassen, weil sich von dorthier die so widerspruchsvoll wirkende Gestalt nach ihrer wahren Natur erschließt. Es gibt eine Stelle, wo das in Brechts Werk auf eine geradezu erschütternde Art zutage tritt: In dem Parabelstück „Der gute Mensch von Sezuan“ machen sich die Götter auf die Suche nach dem guten Menschen. Sie finden nur ein Mädchen, aber das ginge in seiner Güte an den Menschen zugrunde, die es ausbeuten, wenn es sich nicht zuweilen in einen hartherzigen Mann verwandelte, der nun seinerseits die Menschen ausbeutet. Zum Schluß tritt ein Spieler vor den Vorhang und wendet sich entschuldigend an das Publikum, und es bleibt mir nichts übrig, als es ihm nachzutun.

Der Spieler spricht:

Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruß,
Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß.
Vorschwebte uns: die goldene Legende.
Unter der Hand nahm sie ein bitteres Ende.
Wir stehen selbst enttäuscht und seh'n betroffen
Den Vorhang zu und alle Fragen offen.
Dabei sind wir doch auf Sie angewiesen,
Daß Sie bei uns zu Haus sind und genießen.
Wir können es uns leider nicht verhehlen:
Wir sind bankrott, wenn Sie uns nicht empfehlen.
Vielleicht fiel uns aus lauter Furcht nichts ein.
Das kam schon vor. Was könnt die Lösung sein?
Wir konnten keine finden, nicht einmal für Geld.
Soll es ein andrer Mensch sein? Oder eine andre Welt?
Vielleicht nur andre Götter? Oder keine?
Wir sind zerschmettert und nicht nur zum Scheine.
Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach,
Sie selber dächten auf der Stelle nach,
Auf welche Weis' dem guten Menschen man
Zu einem guten Ende helfen kann.
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!
Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!